# ČECHISCHE BESTREBUNGEN UM EIN MODERNES INTERIEUR

*JOSEF GOČÁR, PAVEL JANÁK, FRANT. KYSELA:*

# ČECHISCHE BESTREBUNGEN UM EIN MODERNES INTERIEUR

MIT EINER EINLEITUNG VON Dr. V. V. ŠTECH

ÜBERSETZT VON OTTO PICK

Werkbund-Ausstellung in Kőln 1914

---

PRAG 1915

Im Selbstverlag der Prager Künstlerwerkstätten, Gesellschaft m. b. H. (Pražské umělecké dílny, spol. s r. o.)

Druck von „Grafia", Prag 1959-II.

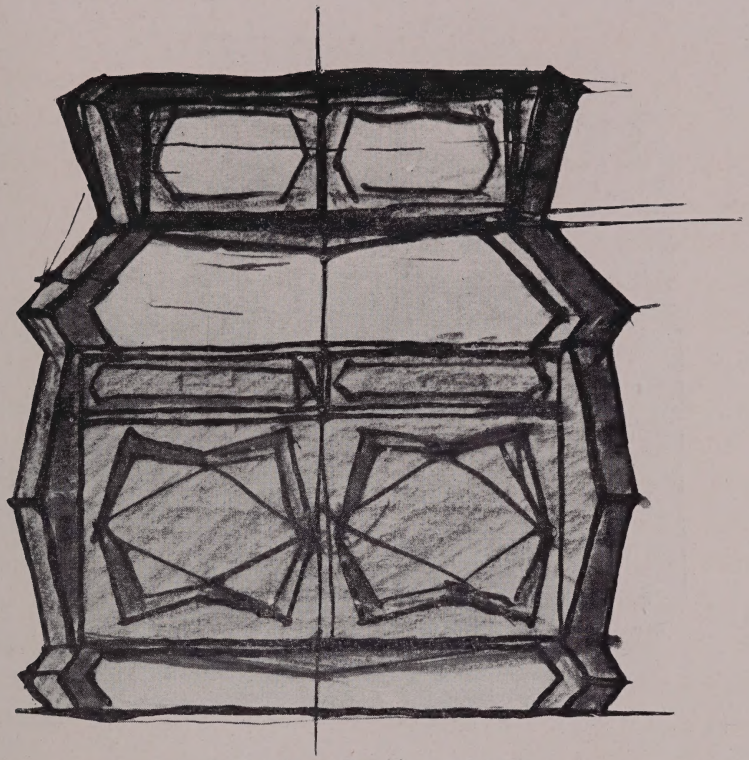
## *Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur.*

Die moderne Čechische Kultur ist ein Ganzes von geringem Alter, das mit den älteren Zeitläuften unserer Vergangenheit nur unbewusst, durch Land und Leute, zusammenhängt. Sie ist etwas jünger als das nationale Erwachen und als der neuzeitliche politische Aufschwung, also kaum 100 Jahre alt. In dieser kurzen Zeit musste sie alles nachholen und sich aneignen, was die umwohnenden Nationen in organischer und allmählicher Entwicklung geschaffen hatten, sie musste einen grossen Teil ihrer besten Kräfte daran setzen, die ursprünglich provinzialen Produkte unserer engen Anfänge europäisch zu gestalten. In einer, vor allem politisch in Anspruch genommenen Zeit musste die Kunst das ganze 19. Jahrhundert hindurch fertige formale Resultate, die anderswo erzielt und erlebt worden waren, sich aneignen und dieselben dem Lebensinhalte und den Kulturerfordernissen des wachsenden Volkes anpassen. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist dieser Prozess beendigt; Prag, das einzige Zentrum und der einzig mögliche Ausgangspunkt jeglicher kulturellen Tätigkeit, gerät endlich in das geistige Europa hinein, gerade im Augenblick eines grossen Umschwungs und der allmählichen Festigung dessen, was wir moderne Kunst nennen, und es ist endlich so weit, seine Kräfte der selbständigen Arbeit am Weltbau einer neuen Kunstanschauung widmen zu können.

In der Architektur erlebte Prag (und das bedeutet stets auch das gesamte übrige Böhmen) in seinen Mauern den historischen Zusammenprall zweier Richtungen, und zwar bereits gleichzeitig mit dem übrigen Europa. Prags Gassen tragen die Spuren der letzten Lebensepoche des Alten in der wissenschaftlich-virtuosen Beherrschung aller Stilformen, in der romantischen Dekorationsart, die die Stile als fertiges, verwendbares Ganzes variierte und kombinierte und den typischen Vertreter dieses eklektizistischen Formalismus, Friedrich Ohmann, die tote Konvention der historischen Stile vollenden und zerschmettern sah. Das war eine echte sezessionistische Kunst, analog dem deutschen Jugendstil; ein Fahnden nach neuen Effekten, die originelle Ausschmückung eines alten Gerippes, ein kompliziertes Ersinnen der nur zeich-

nerischen Silhouette, eine Beunruhigung der bunten, plastisch ausgeschmückten Oberfläche, die Überladung des tektonischen Kernes mit witzigem, entartetem Detail. Ohmann ging nach Wien (wo er die alten Geleise des offiziellen historischen Stiles wiederbetrat), und an seine Stelle als Professor der Kunstgewerbeschule kam im Jahre 1898 Jan Kotěra, ein Schüler Otto Wagners und Mitschüler J. Olbrichs, J. Hoffmanns und J. Plečníks. Er erbaute auf dem Wenzelsplatze sein erstes Haus und war in der Schule wie auch als Organisator der jungen Künstler tätig; die Čechische Kunst war von diesem Zeitpunkt an ideell mit einem der Kristallisationszentren der modernen Architektur, mit Wien verbunden.

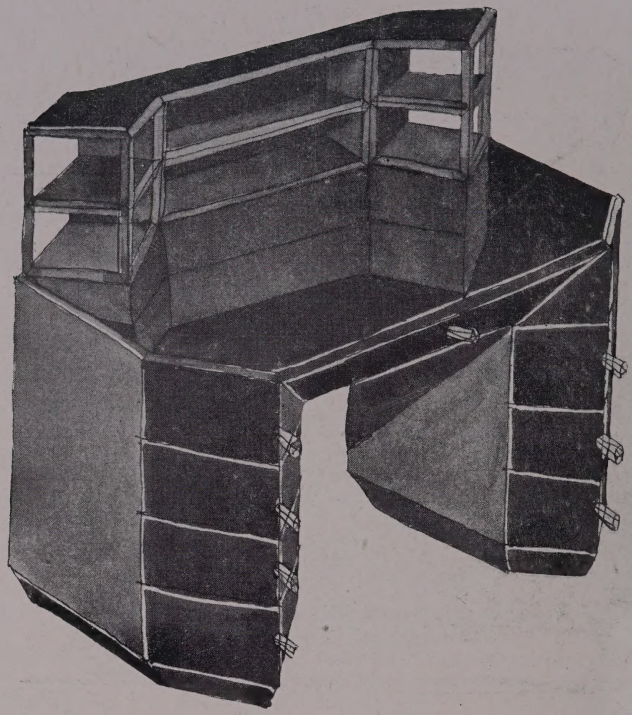
Das Werk Otto Wagners und seiner Schule hat durch Jahre einen ideellen und künstlerischen Einfluss auf uns ausgeübt. Sein epochales Programmbuch wurde bald übersetzt und in seinem Sinne begann auch bei uns eine grosse Reinigungsarbeit zur Wiedererlangung des verlorenen Stilgefühls und es traten als Forderungen auf: Reinigung des leeren Dekorierens durch einen Zweck, die Rückkehr zur künstlerischen Aufrichtigkeit hinsichtlich der Konstruktion, die Beruhigung der verletzten Materie, die Wiederentdeckung des Wertes der Fläche, Mässigung in der Verwendung der Details. Allerdings wurde Wagners künstlerisches Ideal, die im Sinne Sempers klassisch ausgeglichene und harmonisch gegliederte Materie der Renaissancearchitektur, vom Anfang an im barocken Prag einer Änderung unterworfen. Die Macht der Atmosphäre, besser gesagt, der genius loci, war hier seit jeher ein zu starkes Korrektiv aller fremden Formeln und bildnerischen Grundsätze. Die rechteckigen, schweren Würfel wurden erweicht, das Zusammenlegen und Aneinanderreihen der einzelnen Glieder wurde zu einer Auftürmung. Die hygienischen, zweckdienlichen Konstruktionen und die, für die Werke seiner Wiener Schüler bezeichnenden Pavillon-Silhouetten wurden bei uns mässiger und weniger elegant und pretiös. Schliesslich widerfuhr der Wiener Architektur das, was bei uns bisher jedem übernommenen Prinzip, sei es gedanklicher oder künstlerischer Art, widerfahren ist: sie ward nationalisiert. Jan Kotěra wandte sich in seinem eigenen Schaffen von allem Anfang an dem einzigen traditionellen Element, dem volkstümlichen Ornament zu. Freilich vermochte das nationale Ornament



J. Gočár: Buffet. Skizze.

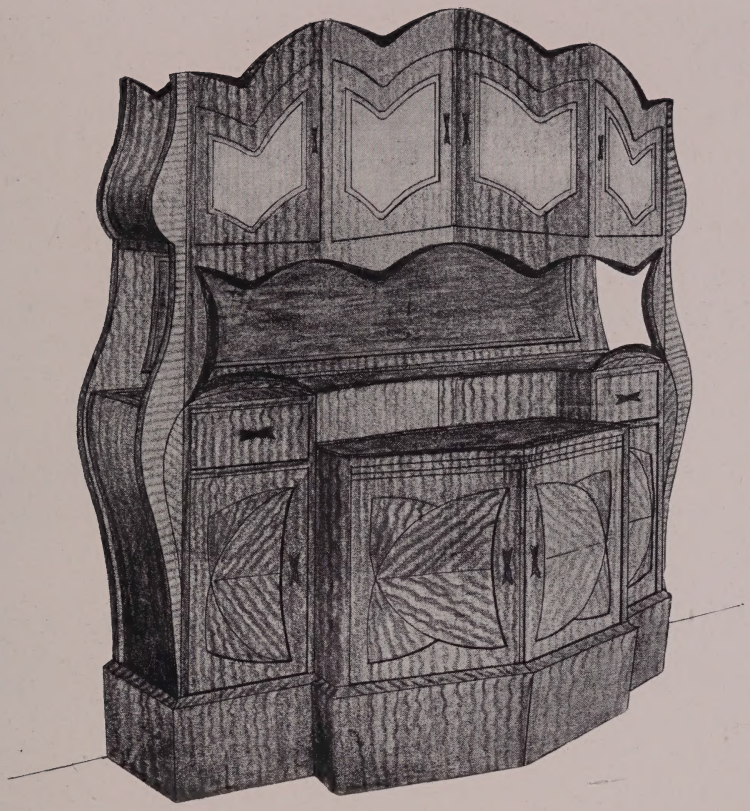
und die volkstümlichen Bauten nichts mehr als wiederum ein dekoratives Motiv zu bieten; diejenigen, die sie auch beim eigenen Schaffen verwendeten, gelangten bloss zu der ethnographisch pittoresken Buntheit einer wahrhaft provinzmässigen Heimatkunst. Für die andern waren sie nur gewissermassen eine Würze des Kernes; der Kern selbst war mit der übrigen europäischen Architektur gemeinsam, die sich im Wesen gleich blieb und nur in der Ausstattung verändert wurde. Das war der Augenblick, wo die moderne Architektur eine blosse Ausstattungskunst zu werden, zur Dekoration zu erstarren, der Hypertrophie der vervielfältigten Verzierung zu unterliegen und durch den Mangel einer schöpferischen Idee dahinzusiechen drohte.

Sie begann sich in die Breite auszudehnen, griff in bis dahin unbetretbare Gebiete über und entwickelte, bei uns wie anderwärts, den Begriff des Archi-



P. Janák: Schreibtisch. Skizze.

tekten als eines Kulturfaktors, als eines Organisators der äusseren Offenbarungen des Gesellschaftslebens. Die Architektur als schöpferische Kunst gab vielfach dem Massengefühl für Rhythmus, also dem Geschmack nach. Sie regelte und arrangierte Räume und Formen, sie verstärkte ihre Anziehungskraft durch ein fein empfundenes Ornament, durch die Eleganz der Oberfläche, durch den natürlichen Zauber des angewandten Materials, durch einen starken Farbeneindruck, durch Intimität, durch geistvolle (technisch – hygienisch – soziale) Lösung praktischer Aufgaben. Ihr Wesen veränderte sich nicht; sie wurde nur modifiziert. Der Grundblock blieb ohne Veränderung, in seiner Schwere und seinem Gewicht, in seiner Ruhe der natürlichen Masse, die vom menschlichen Geiste nur beschränkt und begrenzt wurde. Auch die gesamten menschlichen Beziehungen zu diesem Block, wie sie sich in Massen und

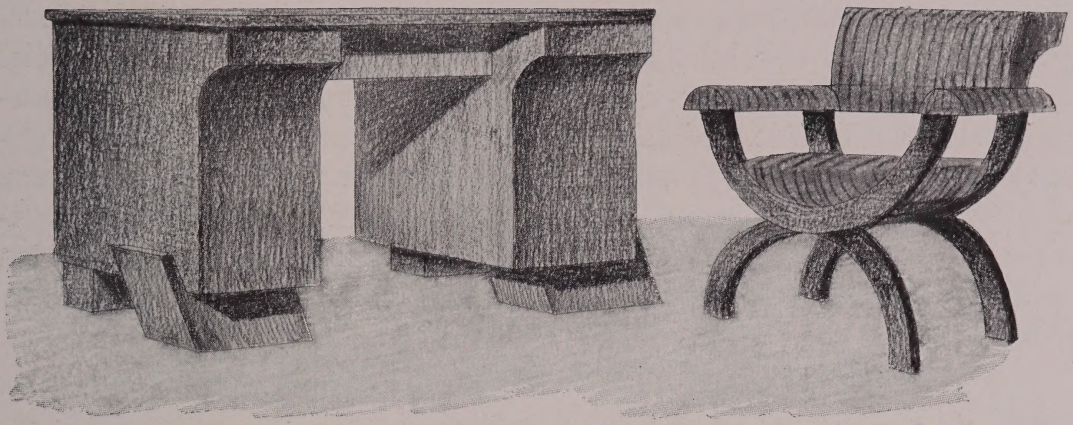


Jos. Gočár: Buffet. Skizze.

Verhältnissen darbieten, änderten sich nicht, der innere Raum war das ausgesprochene Ergebnis eines struktiven Prozesses. Keinerlei noch so reiche Gliederung, nicht einmal die Schönheit und Originalität der einzelnen Glieder, veränderte die Gestalt dieses Blockes, der durch die Methode der natürlichen Aufeinanderhäufung, nämlich durch den normalen Druck auf eine horizontale Basis, entstand. Die höchste mögliche Wirkung dieser Architekturen war die Stimmung, also eine Erscheinung nichtästhetischen Charakters, die das absolute künstlerische Geschehen von der aktiven Assoziationstätigkeit des Beschauers abhängig machte. Der architektonischen Komposition, die mit diesem fertigen Blocke als mit einer unveränderlichen Schaffenseinheit rech-

nete, war eine einzige Möglichkeit geboten: Die Verhältnisse (ohne Veränderung des Masstabes) zu erhöhen und zu vergrössern, die fertigen Einheiten zu häufen, sie zu komplizierten Ganzen, ins Monumentale hin, zu komponieren.

So war (und ist häufig noch) die Situation bei uns und anderwärts. Es war der Augenblick einer inneren Krise zur Zeit einer allmählichen Ausdehnung in die Breite, als die moderne Architektur ins Leben einzudringen begann, in Deutschland sogar so weit, dass sie zu einer allgemeinen nationalen Kunst wurde. Bei uns – und das ist ein allgemeines Symptom der Unsicherheit jener Zeit – wandten sich die jungen Architekten zuerst dem Primitivismus zu, sie suchten in der alten Kunst des Ducento, Trecento nach Analogien dazu, was sie selbst zu erreichen strebten, nämlich nach einer möglichst nackten und reinen Form. Erst nach der asketischen Befreiung der Aufgabe des Architekten von Stimmungsmomenten, von blosser zeitlicher Dekoration, konnten sie es wagen, das eigene Schaffen zu weiteren praktischen und theoretischen Resultaten hinzuleiten. Einen nicht geringen Einfluss übte hier die enge Annäherung und die gleichlaufende Arbeit der jungen Malergeneration, die gerade damals den optischen und Stimmungs-Impressionismus überwand und die Grundvoraussetzungen ihrer Kunst kritisch revidierte. Die farbige Analyse und die fleckige Formlosigkeit der vorhergehenden Kunst verwandelte sie in eine verdichtete und begrenzte Form und ersetzte den natürlichen Eindruck durch Kompositionsarbeit. Die Architektur wagte es dann leichter, die Unbewegtheit des Blockes durch die Plastik eindringlicher umzuformen, in seine physikalische Beschaffenheit tiefer einzugreifen und die natürliche Zusammensetzung der Teile zu zerstören. Sie zog die Glieder zur Einheit zusammen, vernichtete ihre Selbstherrlichkeit und unterordnete die tektonischen Funktionen der Säule, der Pfeiler, des Gesimses und des Daches dem formalen Gedanken. Der Konstruktion, dem Zwecke, dem Material stellte sie die Formidee entgegen, stellte sich zur Materie in ein tätiges Verhältnis, brachte sie in Bewegung. Die Bewegung wurde als Aktivität des den Stoff ändernden Geistes aufgefasst, als Geltendmachung des schöpferischen Willens gegenüber dem blossen Sein, als gründlichere Aneignung der anorganischen Welt und ihre Unterwerfung durch den Ausdruck. Der Archi-



P. Janák: Schreibtisch mit Lehnsessel. Skizze.

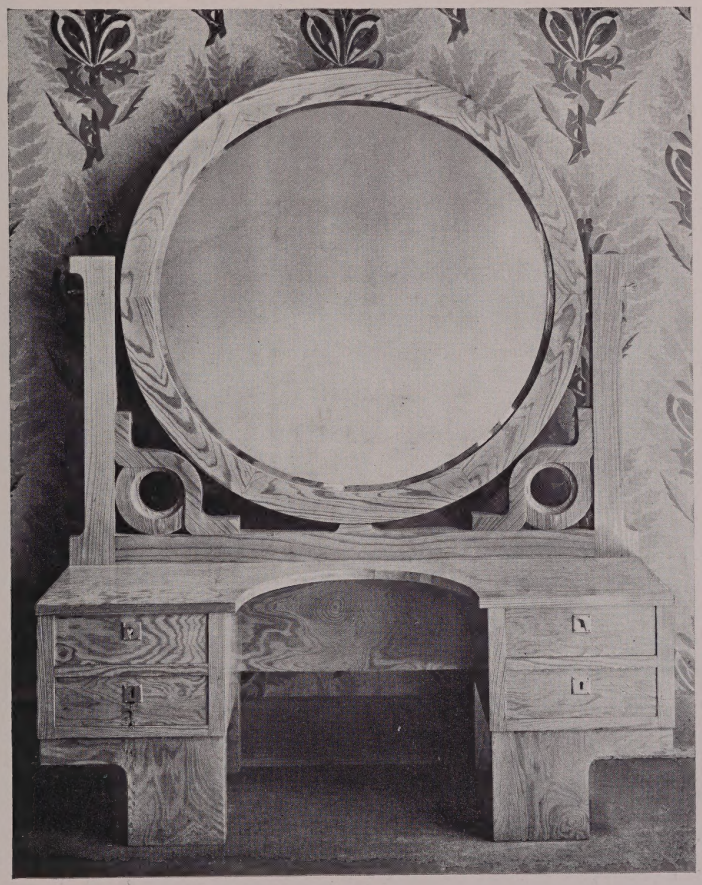
tekt durchdrang die Materie, während er früher an ihren Grenzen an der Oberfläche halt gemacht hatte, und zugleich mit der Malerei, die sich soeben einen neuen Raum baute, entdeckte der Architekt neuerdings die durch die Bewegung erzielte Stärke der dritten Dimension. Die alten Grenzen des Materials waren durchbrochen, der Block wurde zuerst durch Absätze, als Bezeichnung der Plastik, belebt, dann durch die bewusst und systematisch angewandte schiefe Ebene, als sinnvolles und anschauliches Ausdrucksmittel des schöpferischen Geschehens gestört.

Das weite Arbeitsfeld der modernen Architektur war hier auf einen engen Kreis einander persönlich nahestehender Einzelner beschränkt, die sich im Jahre 1911 mit den kubistischen Malern und Literaten zu dem Vereine „Skupina" verbanden, in welchem auch die geistigen Grundlagen des formalen Strebens durchgearbeitet wurden, vor allem von dem Theoretiker der Bewegung, dem Architekten Janák.*) Das praktische Ergebnis der künstlerischen Arbeit war die im Jahre 1912 durch die Architekten Gočár und Janák erfolgte Gründung der „Pražské Umělecké Dílny" (Prager künstlerische Werkstätten) – gleichzeitig ein charakteristischer Beweis für die Enge der čechischen Verhältnisse, wo der Künstler über die eigene egoistische formale

*) Aus diesem Vereine schieden später die sich in derselben Richtung betätigenden Architekten Hoffmann und Chochol aus.

Arbeit hinweg notwendig zum direkten Kulturpionier wird. Die der Interieurkunst gewidmeten Werkstätten (Hauptmitarbeiter ist hier der Maler Kysela) bedeuteten für die Künstler einerseits eine grössere Möglichkeit sich durchzusetzen, als die freie Architektur sie ihnen bot, anderseits wurden sie gewissermassen zu einem Versuchsfelde auf dem Gebiete der Objektivierung der neuen Form. Die bewusste Zufluchtnahme zum Kunstgewerbe – abgesehen von der kulturellen Bedeutung dieses auf Selbsthilfe sich gründenden künstlerischen Unternehmens – war nur die notwendige Konsequenz der Ansehung der Architektur als eines vor allem künstlerischen freien Schaffens, während das Kunstgewerbe eine stärkere Annäherung an das bildnerische Ideal der reinen Form gestattete. Wenn die Theorie unsere Architekten zur Überwindung des Stoffes und Zweckes durch den Ausdruck, zur Anwendung der Konstruktion zu einem höhern Ziel der Form, zur Unterordnung der Materie unter den Gedanken brachte, so war das leichter zu handhabende gewerbliche Kunstprodukt auch ein nachgiebigeres Objekt, da es von den Hindernissen der physikalischen Beschaffenheit des natürlichen Materials weniger abhängig war und auch durch seine Materialität die seelische Äusserung nicht so kategorisch korrigierte. Der verwendete Stoff wurde vom Künstler von der übrigen unverarbeiteten Weltmaterie abgeschieden und die Architekten, die anfangs der Materie ein eigenes Leben zuschrieben und ihre architektonische Arbeit nur als die Offenbarung der latenten innern Bewegung der Materie ansahen, die an der Aussenseite durch die Plastik, also gewissermassen als eigene Kristallisation in Erscheinung trat – endigten (in dem Glauben, der Stoff habe seinen eigenen Willen zur Form) damit, dass sie den Stoff entmaterialisierten. Sie eigneten sich den Stoff vollständig an; dadurch entschwand ihrer Vorstellung die organische schöpferische Kraft des aus sich selbst erwachsenen Stoffes, und das Schaffen wurde zum absoluten Aufbau neuer, nicht natürlicher Organismen, also einer neuen Natur, die der Mensch zu der bestehenden hinzufügt. Dadurch schwand auch der Begriff der Monumentalität, der durch Assoziationen, die den in der Natur empfangenen Eindrücken analog waren, so durch Unendlichkeit, Stofflichkeit, Glanz, Trübe oder Luftigkeit hervorgerufen worden war. Die Architektur

entwächst für unser Gefühl nicht mehr direkt der Erde, wie eine natürliche Formation, sie ist nicht in Schichten aufgebaut, aus selbständigen Blöcken aneinandergereiht, sie ist keine organisierte Materie, sondern sie hat gleichsam ein zentrales Leben, das sich gleichmässig in allen Gliedern äussert, welche die Funktionen dieses Ausdrucks sind. Dieses Ende der Stimmungsmonumentalität bedeutet freilich auch eine grundsätzliche Veränderung des Massstabes; das Verhältnis des Menschen zur Materie hat sich geändert; man darf sagen, dass er gewachsen ist und eigenmächtig ganze Einheiten überträgt.



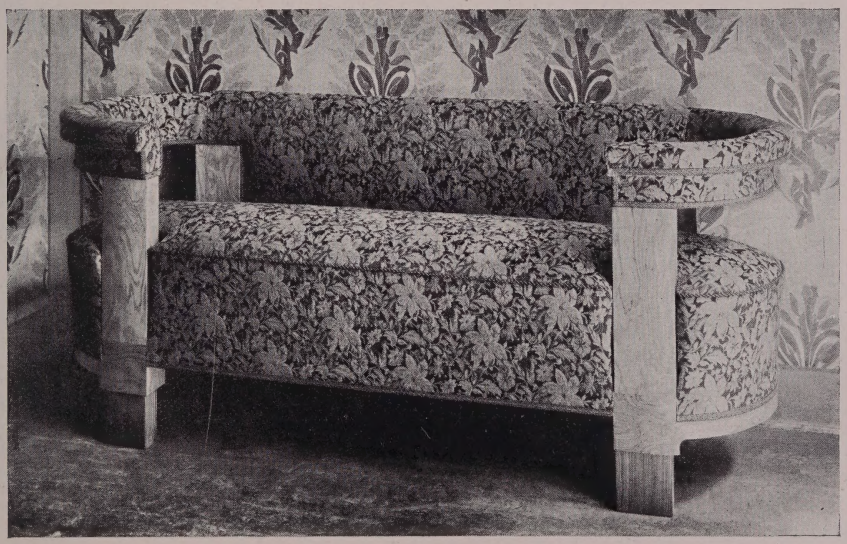
J. Gočár: Damentoilettetisch.

Das Möbel wurde wie jede andere Architektur gebaut, jedes Stück war ein selbständiger Organismus und hing mit den übrigen dadurch zusammen, dass es unter denselben Prinzipien, aus demselben Stile erwuchs, also keineswegs durch blosse flächenhafte und dekorative Anpassung an den einheitlichen Ton des Interieurs. Anfangs waren einige Stücke vielleicht allzusehr Architekturen, mit Bewegung geladen, kompromisslos plastisch, so dass das Eigenleben der Dinge die persönliche Existenz des in einem solchen Interieur lebenden Menschen schier unterdrückte. Die Architekten Gočár und Janák wagten sich bis an die Grenzen der Statik vor, verrückten in den kleinen Gegenständen, Vasen u. dgl. Schwerpunkt und Gleichgewicht und bogen die Fläche in scharfe Profile und tiefe Einschnitte, indem sie ihre Kunst praktisch und bewusst den Prinzipien der Gotik und des Barocks annäherten und mit der Sturm- und Drang-Romantik des zweiten Rokokos und seiner Gefühlsemotionen sympathisierten.

Auf dieses theoretische, bildnerisch so interessante Möbel wirkte die dauernde Berührung mit der Werkstatt wohltuend; und die Kühnheit der Konzeption wurde zuweilen durch den direkten Einfluss des Konsumenten, besonders durch seine finanziellen Mittel modifiziert, die oft zu einer „zweckmässigen" Beschränkung des künstlerischen Ausdrucks nötigten. Die Arbeit und die Notwendigkeit, mit dem Material zu rechnen, zwangen zur Ausnützung seiner struktiven Eigenheiten, um den Zweck, die Bereicherung der Form, zu erreichen. Die Möglichkeit des Glanzes, die Struktur des Holzes, eine rauhe oder feine Oberfläche vermögen die Plastik des Ganzen zu verstärken; die Variierung der Farben (nicht im Sinne des Tones) verschiedener Holzarten dienen dazu, den Eindruck von Tiefenkontrasten zu erzielen. Aber selbst hier waren es keine äusseren Ursachen, welche die Form diktierten, sondern die innere Entwicklung des schöpferischen Grundgedankens. Gleichlaufend mit der Malerei, welche durch die Bewegung der Achsen, durch die Änderung des Standpunktes, durch flächenhafte Übertragung der Tiefenrelationen zu einer neuen Auffassung des Raumes auf der Fläche gelangte, verwandte auch die Architektur die faktische Bewegung des Stoffes über eine schiefe Ebene in eine ideale, an die Oberfläche gedrängte Bewegung. In der freien Architektur be-

deutete dies eine Erneuerung der Fassade, als einer Zusammenfassung der Summen aller Räume in einer Richtung, ihrer gegenseitigen Verhältnisse und der Bewegung aller im Innern des Gebäudes wirkenden schöpferischen Kräfte. Beim Möbel konzentrierte sich an der Oberfläche das innere Wachstum der Organismen, die auf diese Weise gleichsam zu Dingen erstarrten, und die Tiefenbewegung wurde in Elemente der Fläche zerlegt. Überschnittene Profile, wechselnde Achsen und verschiedene Farben des Holzes ersetzen jetzt das früher demonstrierte gesamte Wachstum des Organismus und begnügen sich damit, das resultierende Moment herzugeben. Freilich, der bildnerische Inhalt hat sich nicht verändert, obgleich die Oberfläche der Möbel reicher und voller, ja flächenhafter geworden ist.

Das Möbel hat jetzt ein ornamentaleres Aussehen, da man auf die Details, als Elemente, welche die divergierenden plastischen Tendenzen in eine Einheit zusammenfassen, mehr Gewicht legt; das Innere aber ist sich gleich geblieben. Denn das Ornament wird ebenso räumlich, ja man kann sagen, ebenso architektonisch aufgefasst. Das ist nicht mehr die frühere Stilisierung



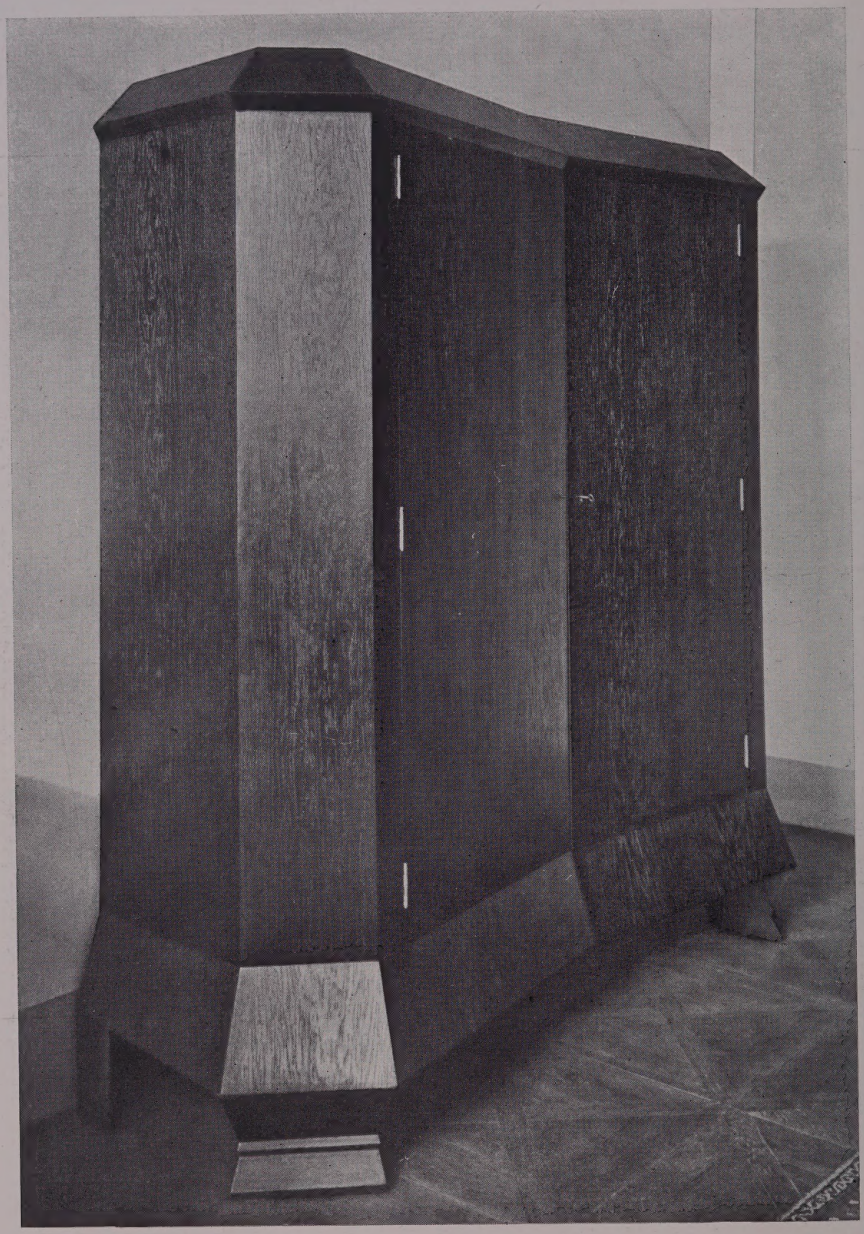
J. Gočár: Ottomane. (Zd. Kratochvíl: Gobelin.)

natürlicher Motive, nicht mehr eine bloss linear gegliederte und mit Farbe bedeckte Oberfläche, sondern die Linie hat wiederum, wie bei jedem guten alten Ornament, auch plastischen Wert, sie versinnbildlicht die dritte Dimension. Dieses Ornament verbindet sich organisch mit dem Stoffe, durchdringt ihn, bedeckt ihn nicht, verbindet sich mit den begrenzenden Kanten und Ecken und bricht bei aller Flächenhaftigkeit (die räumlichen Werte sind hier ausgebreitet) in das Papier, den Stoff, das Holz der Wand hinein.

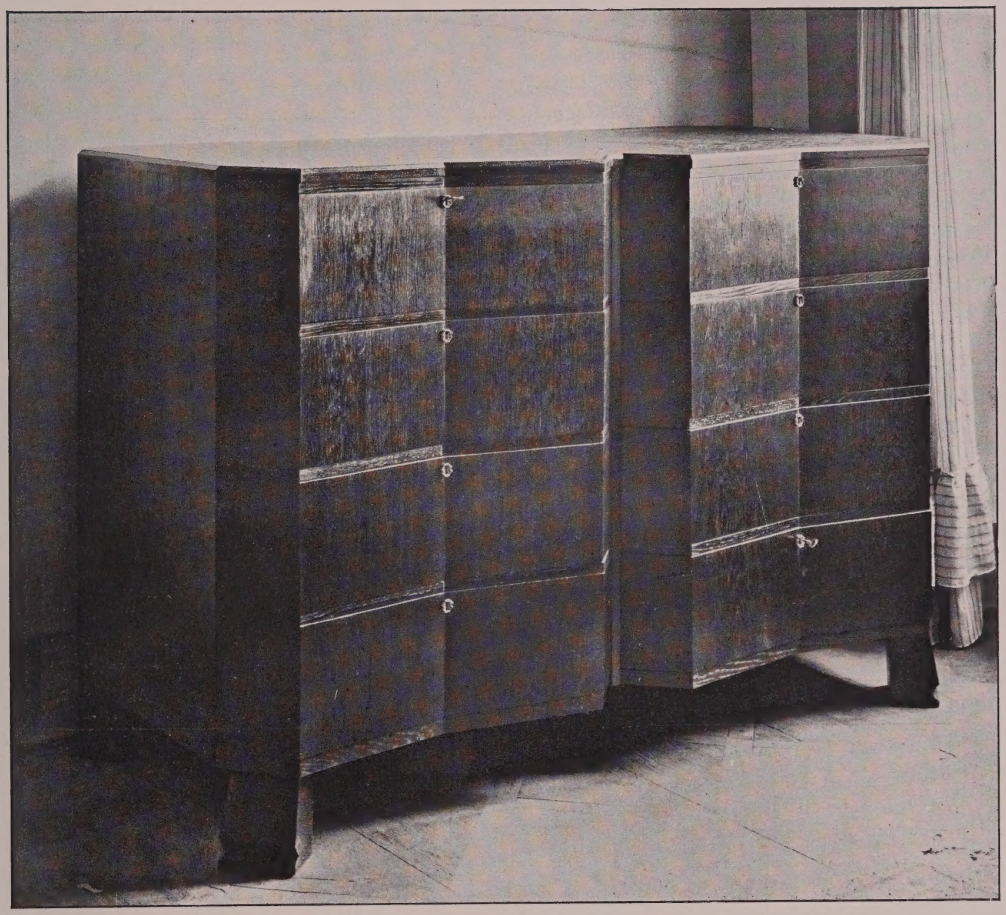
Nur aus einem solchen einheitlichen Gefühl vermag der neue Raum zu erstehen. Scheinbar handelt es sich nur um eine, überdies stets persönliche und individuelle Form, doch das entspricht durchaus der Entwicklung. Denn die Architektur beginnt, entgegen den Theorien (wie sie Semper oder Schmarsow formulierten) weder mit dem Ornament noch mit dem Raume, sondern am Anfang alles Schaffens steht die Form als Offenbarung des schöpferischen Willens, als ein Zeichen, das der Mensch gegen die Natur aufgestellt hat, wenngleich in Übereinstimmung mit ihren Gesetzen. Der Raum selbst ist eine Form, ihre weitere Ausdehnung, und er hängt von der Festsetzung eines konventionellen Masstabes, von der Schaffung eines festen Verhältnisses der Formen zu einander ab. Das ist eine Massenarbeit, zu der man nur durch Entwicklung und Zeit gelangen kann. Einzelne vermögen nur die Voraussetzungen, persönliche Teile und Ganze zu schaffen, und erst das Leben und die Gesellschaft, deren Ausdruck die Kunst zu sein hat, verbinden sie dadurch, dass sie das Milieu bilden, aus welchem die kulturelle Atmosphäre entsteht.

Jene Wandlung, keineswegs der Weltanschauung, sondern der Weltbetrachtung, welche die Menschheit wieder einmal durchlebt, bedarf der Architektur als Kitts, als des einigenden Behältnisses aller auf verschiedene Weise erzielten Entdeckungen. Eben dieses Zusammenwirken der Einzelnen, der brüderliche Geist des gemeinsamen Zieles, der heute unsere Architekten mit den bildenden Künstlern und mit den Literaten verbindet, ist die schönste Eigenschaft der neuen čechischen Kunst. V. V. ŠTECH.

J. Gočár:
Speisezimmer (1911).
Rote Eiche.



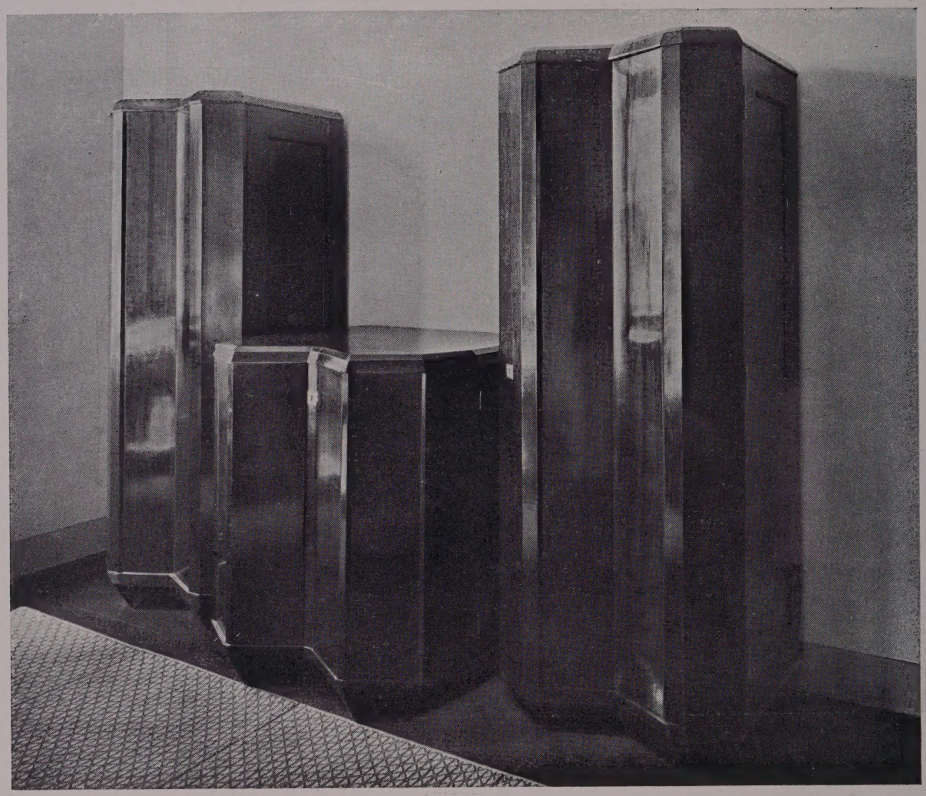
J. Gočár:
Kleiderschrank (1911).
Rote Eiche.



J. Gočár:
Waschkasten (1911).
Rote Eiche.

J. Gočár:
Sofa (1912).

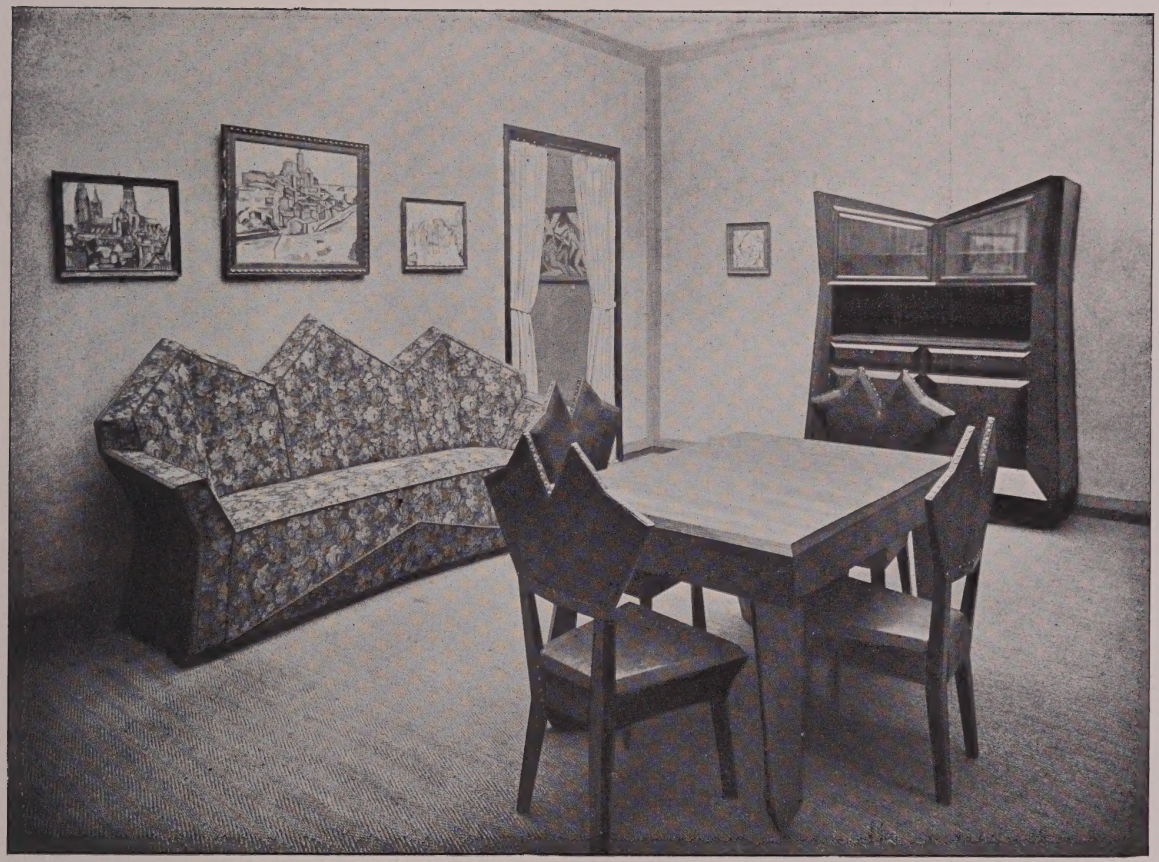
J. Gočár:
Schreibtisch (1912).
Amerik. Birne.



J. Gočár:
Kleider- und Wäscheschrank (1912).
Amerik. Birne.

J. Gočár:
Tisch mit Sesseln (1912).
Amerik. Birne.

P. Janák:
Arbeitszimmer (1912).
Eiche gebeizt.



J. Gočár:
Speisezimmer (1912). Aus der Ausstellung der „Skupina".
Rote Eiche.

J. Gočár:
Glaskasten (1912).
Rote Eiche.

J. Gočár:
Buffet (1912).
Rote Eiche.

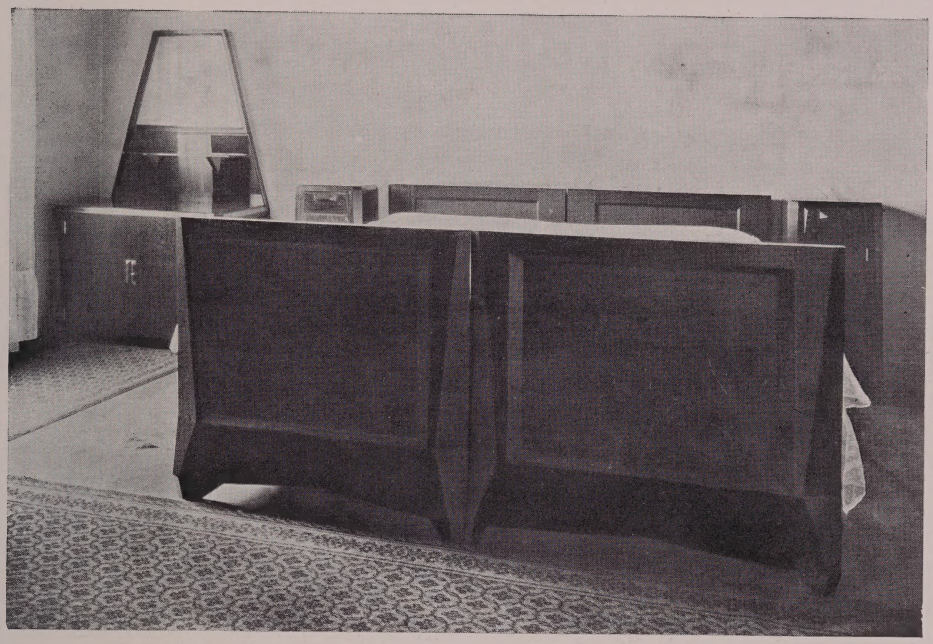
J. Gočár:
Toilette (1912).
Rote Eiche.

J. Gočár:
Buffet (1913).
Rote Eiche.

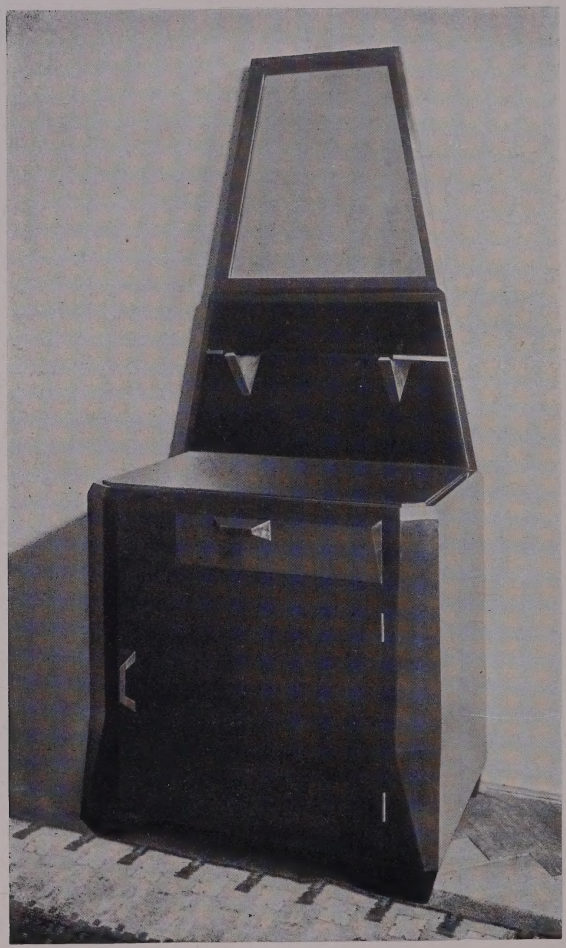
J. Gočár:
Speisetisch (1913).
Rote Eiche.

P. Janák:
Speisekasten (1912).
Schwarzpolierte Birne.

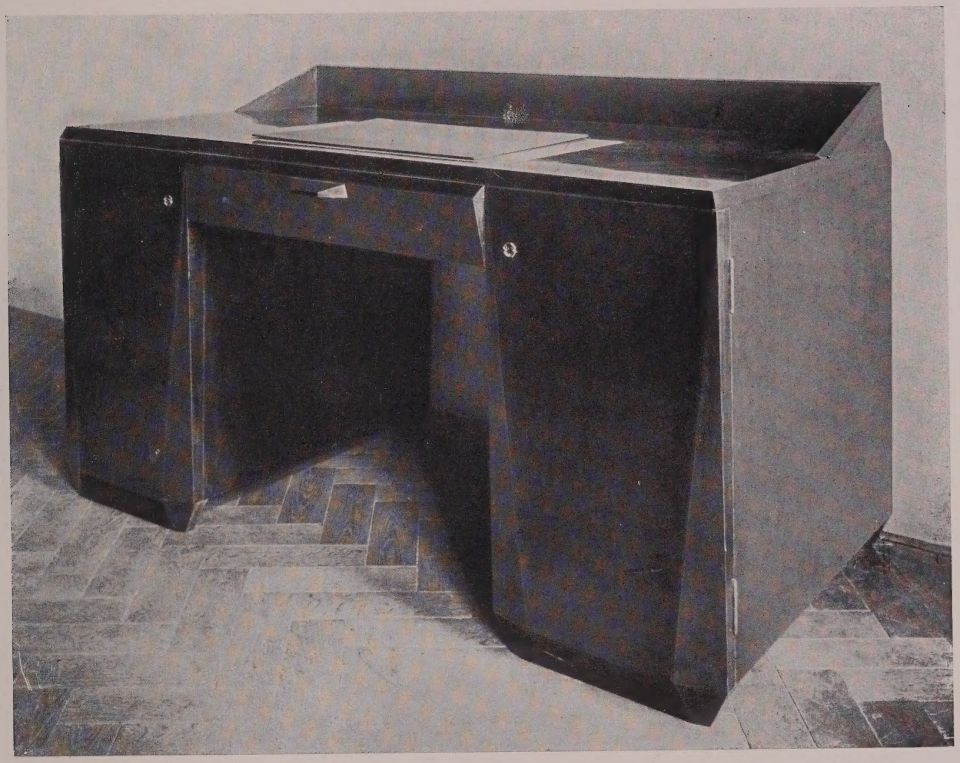
P. Janák.
Speisezimmer (1912).
Schwarzpolierte Birne.



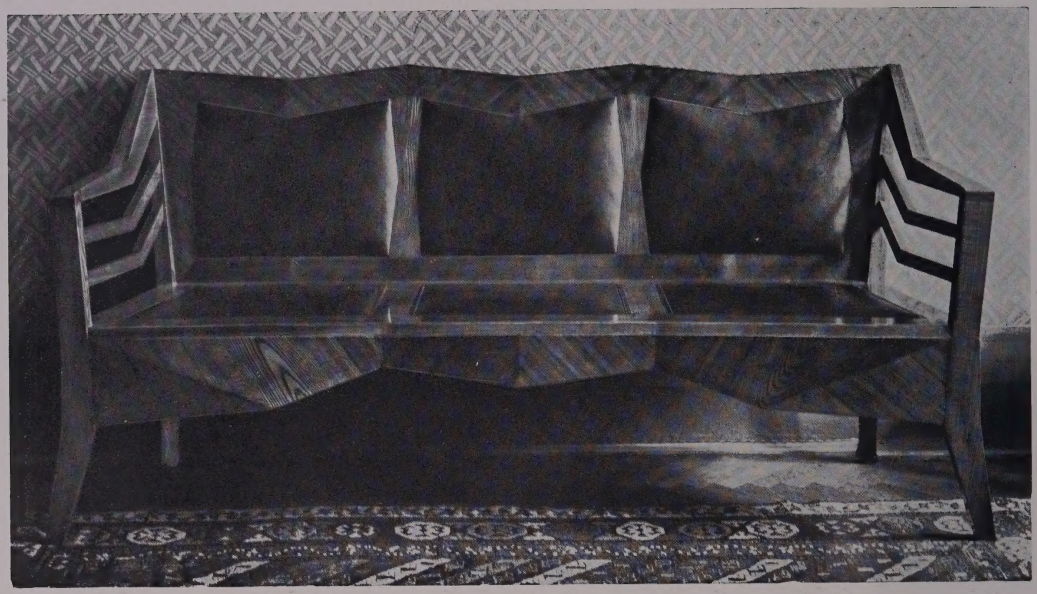
P. Janák:
Schlafzimmer (1912).
Schwarzpolierte Birne.



P. Janák:
Waschkasten (1912).
Schwarzpolierte Birne.

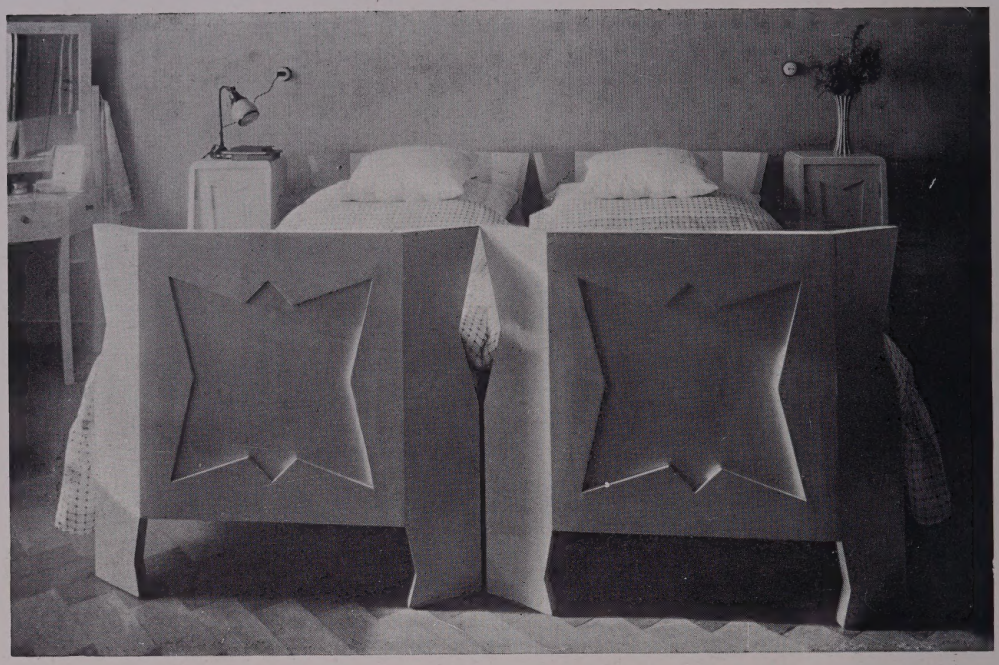


P. Janák:
Schreibtisch (1912).
Schwarzpolierte Birne.



J. Gočár:
Polsterbank (1912).

J. Gočár:
Schreibtisch (1913).



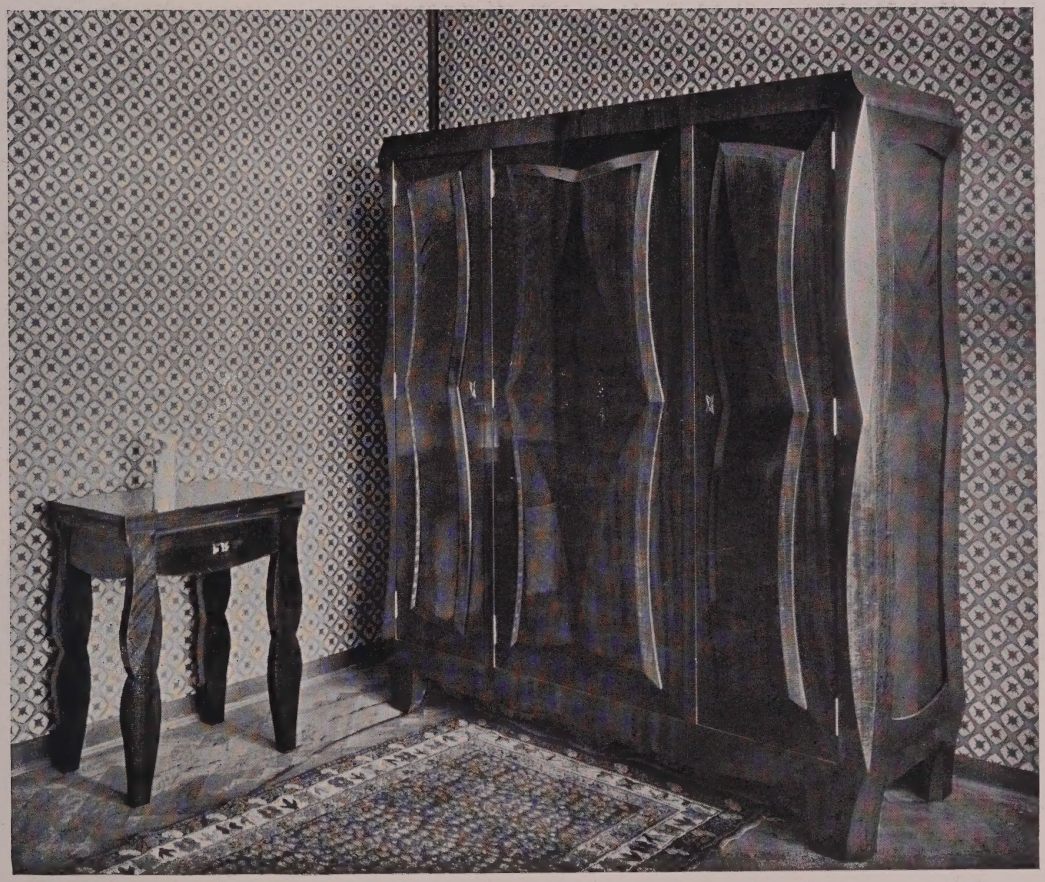
P. Janák:
Schlafzimmer, Speisezimmer (1912).
Weisslackiert, Nussbaum poliert.

P. Janák:
Schreibtisch, Bücherschrank (1912).
Weisslackiert.

P. Janák:
Direktorzimmer (1912).
Eiche hell poliert.

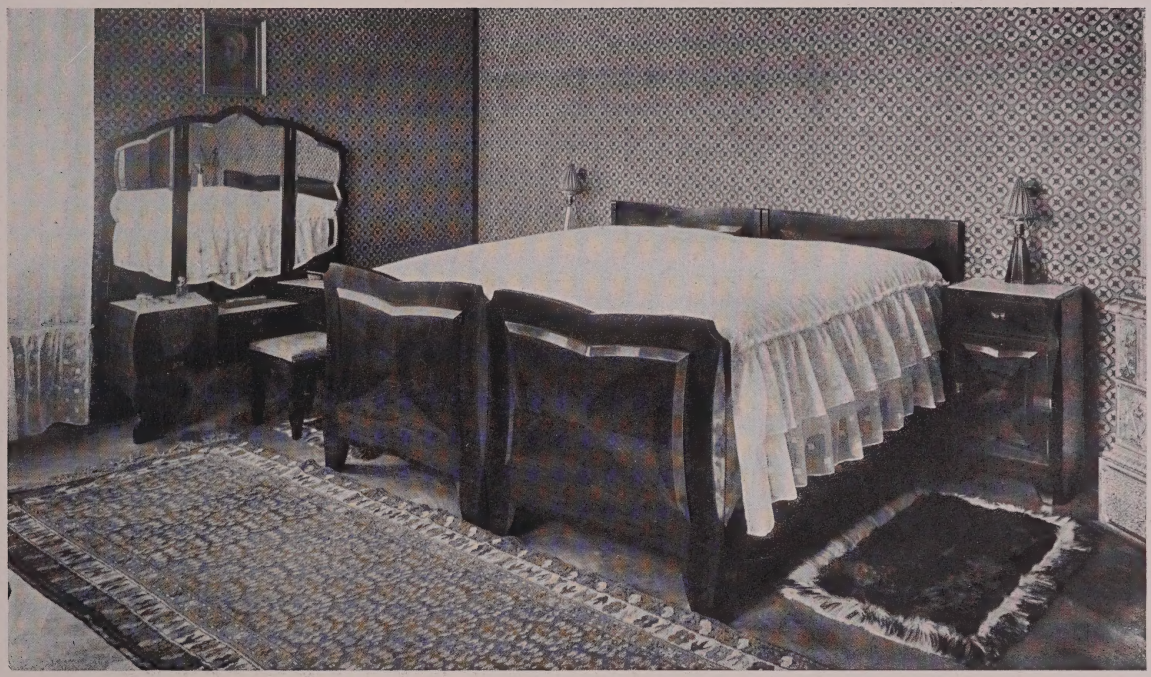
P. Janák:
Konferenzzimmer (1912).
Eiche hell poliert.

J. Gočár:
Sofa (1913).
Palisander. Gobelin und Tapete: F. Kysela.

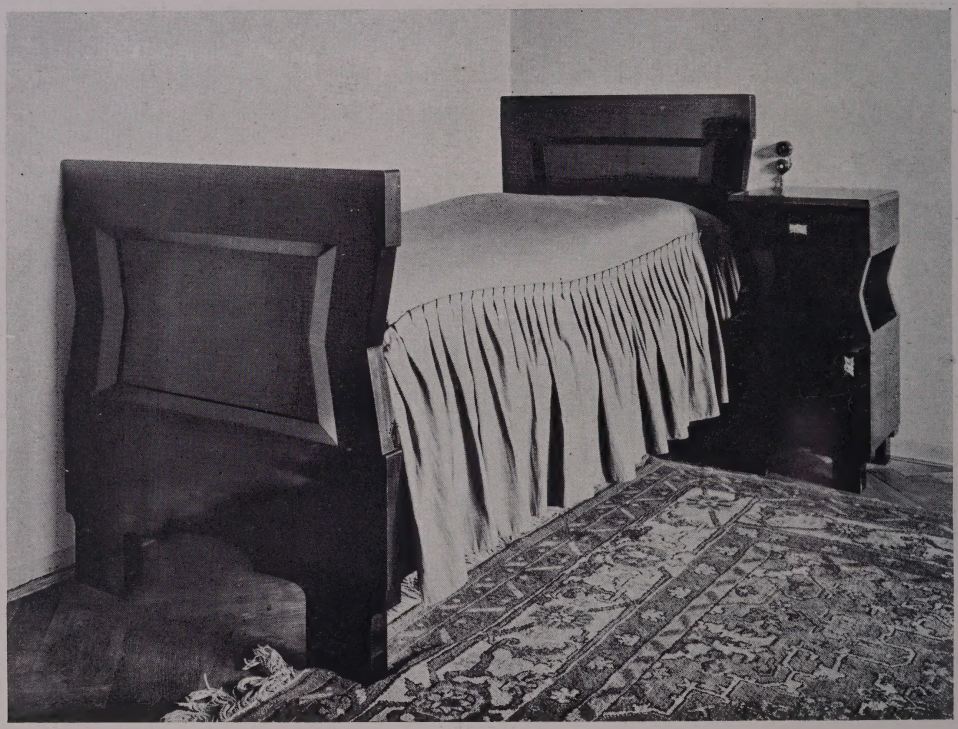


J. Gočár:
Kleiderschrank und Tisch.
Blütenmahagon.
Tapete: F. Kysela.

J. Gočár:
Tisch und Fauteuils (1913).
Blütenmahagon.



J. Gočár:
Schlafzimmer (1913).
Blütenmahagon.

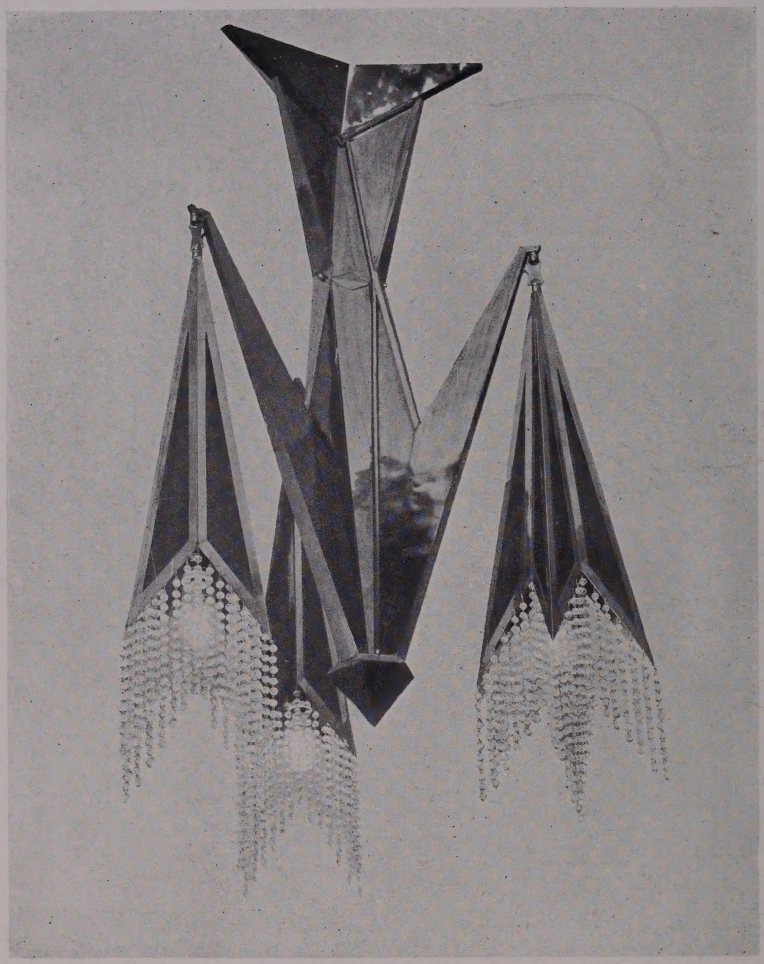


J. Gočár:
Schlafzimmer (1913).
Schwarzpolierte Birne.

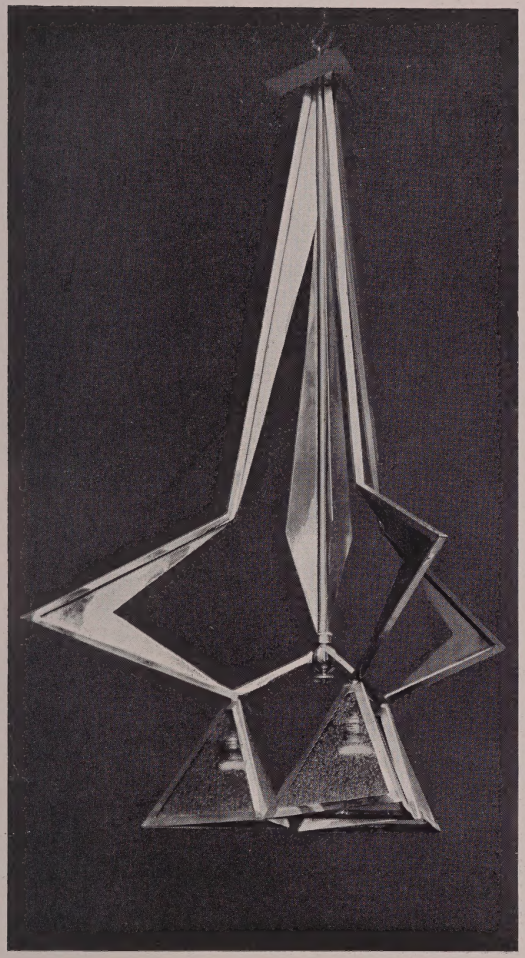
J. Gočár:
Schreibtisch (1913).
Schwarzpolierte Birne.

J. Gočár:
Bücherschrank (1913).
Schwarzpoliert.

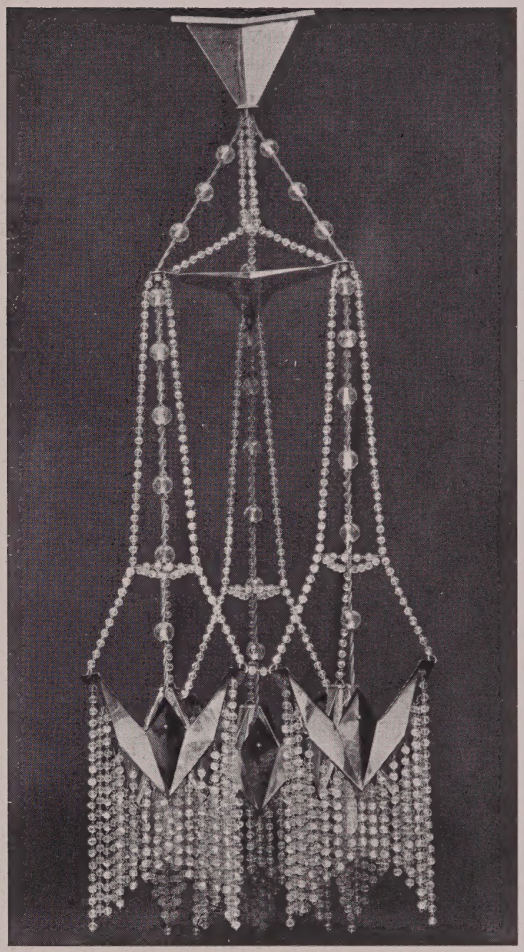
J. Gočár:
Glaskasten (1914).
Primavera und Nussbaum.



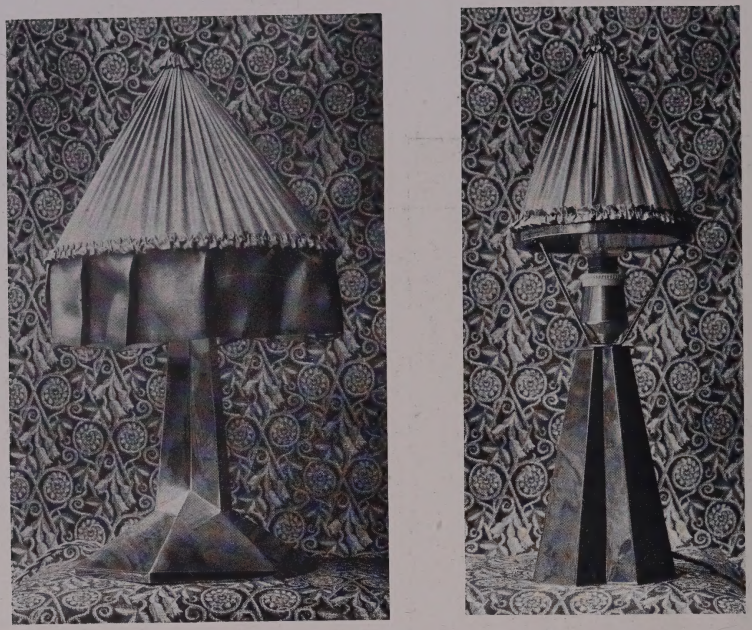
J. Gočár:
Lűster (1913).



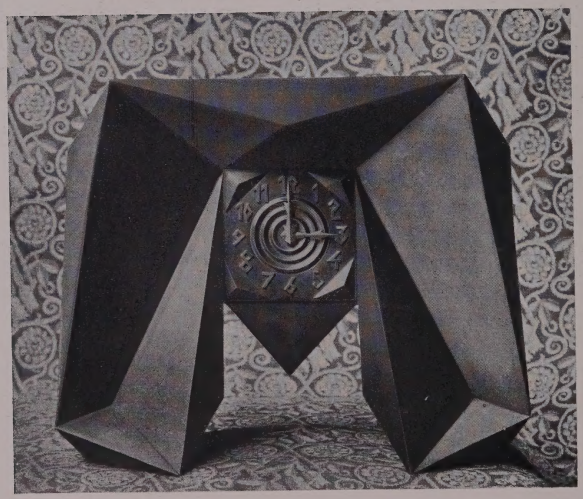
P. Janák:
Lüster (1913).



J. Gočár:
Lüster (1913).



P. Janák:
Tischlampen (1913).

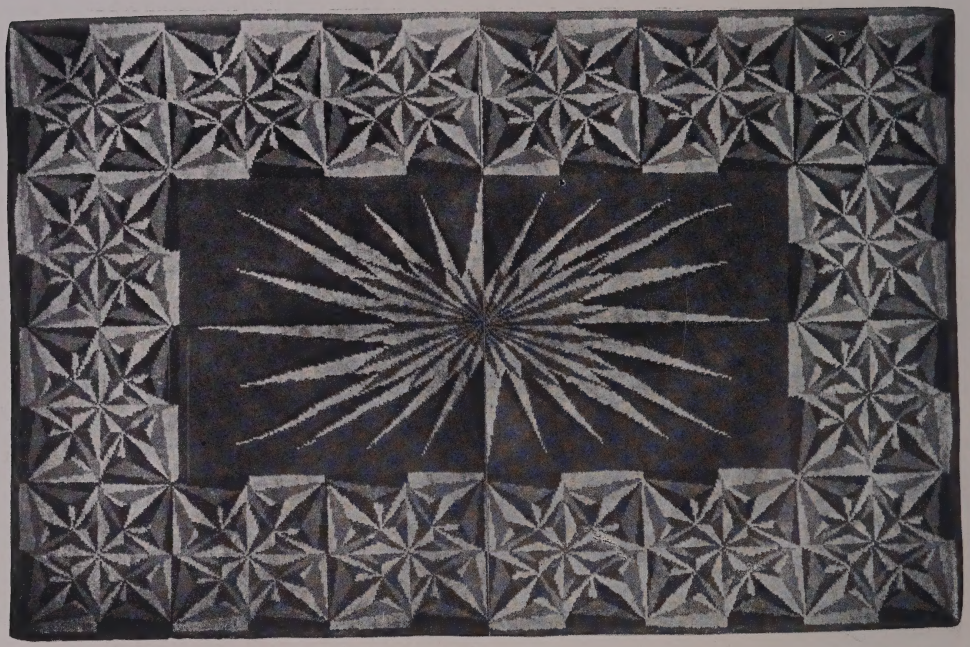


J. Gočár:
Uhr (1913).

F. Kysela:
Wandmuster (1913).

F. Kysela:
Wandmuster (1914).

F. Kysela:
Wandmuster (1914).



F. Kysela:
Knüpfteppich (1913).



87-B12089

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00928 9592